

オリヴィエ・メシアン音楽語法

—— 構造分析と作曲学的考察 ——

稲垣 静一

概説

近代フランス音楽史上、O・Messiaen はいかに近代フランス音楽に関与し、かつ現代音楽にいかなる重要な位置をしめているのであろうか。

第1次世界大戦後、印象主義音楽に対して否定的な立場をとった「フランス六人組」(D・Milhaud, A・Honegger, G・Auric, L・Durey, F・Poulenc, G・Tailleferre) は印象主義的特徴を拒絶・背反して、明快さや、簡明さを求め、旋律や対位法の復権を目指した。この「フランス六人組」は戦後のフランス作曲界の主導権を握った。しかし、彼等は共通した芸術的潮流をもたず、作品の傾向もドイツの古典的合理主義的傾向が強く単純明快な構造を志向し、その精神的基盤はドイツ・ロマン派音楽の継承であった。

両大戦間、「フランス六人組」を中心とする近代フランス音楽を保護してきたアンティ・パトスの態度は大きく修正される結果となった。

その大きな要因は、C・Debussy の音楽的特性である時間性の新たな認識や、音楽的色彩の音思考の新しい次元での美的価値の再認識と、1936年に結成された《Jeune France》(O・Messiaen, A・Jolivet, Y・Baudrier など) の極めて創造的な作曲活動によるものと考えられる。

《Jeune France》結成の目的は、因襲的な音楽に対し、音楽の中に抒情性と人間性の復権にあったが各人の作風は多様であった。

A・Jolivet は E・Verèse の影響を受け、魔術的な天性と根元的な生命力を作品に与えた。特にリズムにおいて無理数価と有理数価との対比による効果的な構成をなし、リズムの問題を押し進めたが、その処理は専ら経験的な域にとどまり、O・Messiaen によって、初めて古典的な拍節の観念は打破されることになるのである。

O・Messiaen の作品の多くは宗教的題材によっている。そのカトリック的神秘的傾向は濃く、その宗教性や神秘性が創作の根源であることは否定できないが、O・Messiaen の豊富な知識と卓越した構能力が現代的な語法の探求に向けられ、その純音楽的成果は極めて高いと云わねばならない。

特に注目される点は「Mode du valeurs et d'intensités」(1949)、「Neumes rythmiques」

(1949年)「Ile de feu」(1950年)等の作品に見られる極めて重要な数々の手法がある。

特に《Gamme chromatique de valeur》の処理は第2次大戦後の主要な前衛的スタイルである《Musique Serielle》の出発点をなし、K. Stockhausen, P. Boulez に大きな影響を与えたのである。

以下 O・Messiaen の主要な技法を要約する。(1) Modes A Transposition Limitées (2) Rythmes non Retrogradables (3) Valeur Ajoutée (4) Pédale Rythmique (5) Sons-Durées (6) Série D'intensité (7) Serie D'attaque (8) Valeurs Irrationnelles (9) Personnages Rythmiques¹⁾

本稿は O・Messiaen の独創的な音楽語法の分析研究を行ない、特にリズム領域における革新的な創意がいかん《Musique Serielle》へと発展したか、またその発展過程を種々な音楽語法の分析を通して論考する。

内 容 目 次

1. 和声法

(イ)和声構造

(ロ)移調の限られた旋法

2. リズム法

3. 音価の半音階法

4. ミュージック・セリエール

1. 和 声 法

(イ) 和声構造

印象主義の和声と A・Schönberg の12音技法は古典的な和声秩序を解体した。A・Schönberg は音の順列法則によって機能和声にかわる音と音との関係に新たな法則を築いた。C・Debussy は音の水平的関係(継時的関係)の秩序ではなく、音の同時的配合によって極めて感覚的な色彩を追求した。そこには不協和音の準備と解決といった古典的機能性は存在しない。解決のない *appogiature* や到着点のない経過音など様々な合成和音を形成し、音楽的色彩をそなえた固有和音として認識されるのである。

O・Messiaen に最も大きな影響を与えたのは C・Debussy の「添加音を有する和音」である。C・Debussy の「添加音を有する和音」の主な用例を示すと、(1)完全な和音における6度の添加音 (2)属7の和音における6度の添加音 (3)9の和音における6度の添加音 (4)完全和音における増4度の添加音などである。

これらの添加音を有する和音はそれ自体独立した固有和音として処理されている。(Ex.1)

EXAMPLE 1

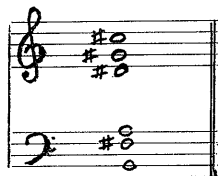


O・Messiaen のその用例は EX・2 に示すように 9 の和音の添加 6 度であり、1 つの和音 (EX・2) として構成されている。C・Debussy の継時的和音進行としてではなく、1 つの旋法として処理されている。

EXAMPLE 2

chant
Soprano
Piano

EXAMPLE 3

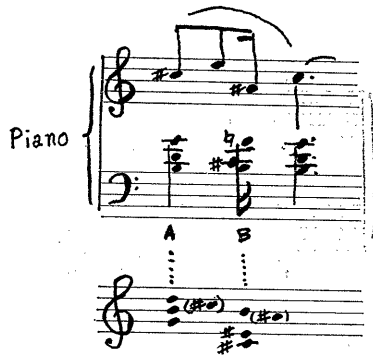


L'Epouse (EX.4) においても、2 つの A・B の和音の総和は《Modes A Transposition Limitées II》である。(9)

EXAMPLE 4

Poèmes pour Mi

L' Epouse

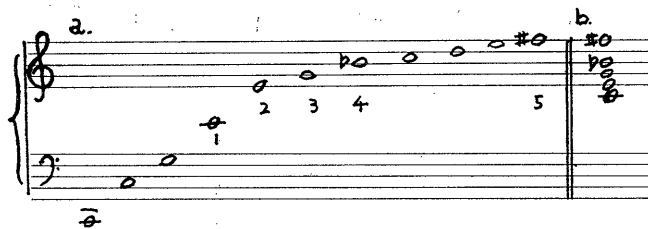


Aの和音は増4度の添加音をもった完全和音であり、Bの和音は7の和音に添加6度をもった和音である。これらの添加音を有する和音が1つの旋法として整理され、個々の不協和性を統一体としての旋法に再編成しているのである。

O・Messiaen の和声法が C・Debussy の全音音階や A・Skriabin の神秘和音との類似性は否定できない。その類似性の根底には、三者とも自然倍音現象に基づく音響構成がなされている点にあると考える。

C・Debussy の「Nocturnes」に関する Jean Marnold の論文 (Courrier musical 誌)で、全音音階の和音が倍音の順列によって自然に形成されたとするその論旨は妥当性があると考ええる。C・Debussy にしばしば見られる和音 (EX・5^b) は EX・5^a に示す倍音音列の1, 2, 3, 4, 5, の諸音によって構成されているのである。

EXAMPLE 5

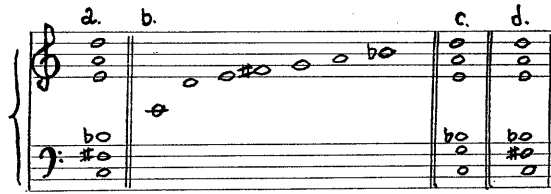


O・Messiaen の偏愛した増4度の添加音をもった完全和音も、この倍音列が示す 1, 2, 3, 5 の諸音で構成されている。

A・Skriabin の新しい音階及び、それに基づく和声の実験も O・Messiaen の旋法と深い関連があり興味ある問題である。

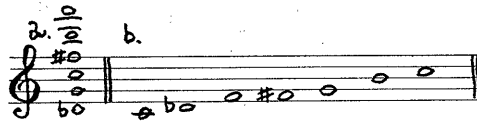
Promethee の和音として知られている EX・6^a の和音は自然倍音の音階 (EX・6^b) であり、その倍音音列から音階や和音が展開されたことは明瞭である。この Promethee の和音と O・Messiaen (EX.6^c, d) の和音と極めて同質的な共通点を見出すのである。

EXAMPLE 6



O・Messiaen は3度累積和音を解放し、増4度と完全4度の累積によって和音構造を展開する。(EX.7~a) これは Modes A Transposition Limitées V のすべての音を含んでいる。(EX.7~b) この完全4度と増4度との交互の累積は12音を生み、初期無調時代における重要な基盤であった。A・Schönberg はこの無調的傾向を12音技法によって組織し、厳格に順列を守り、和音や旋律形成に適應したのである。これに対して、O・Messiaen はあくまで旋法として処理したのである。

EXAMPLE 7



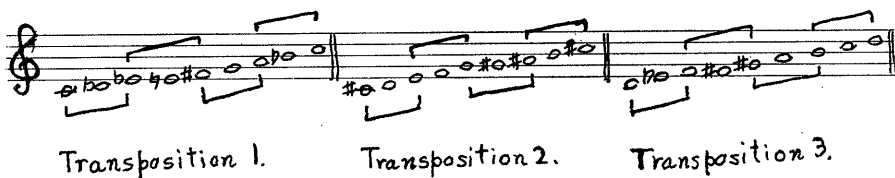
(四) 移調の限られた旋法

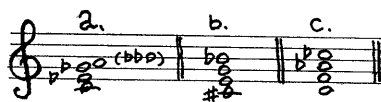
O・Messiaen 自身、「《不可能性の魅力》は私の求める彩光を放つ音楽であり、聴覚に対して繊細な快感を与えるものである」(3)として、官能的であると同時に冥想的なこの魅力は限られた数の移調しかできない旋法(再び同音に帰着するが故に)、逆行できないリズム(同じ順序の音符価値となるが故に)によって作品の中に具現される。

A・Schönberg らによって12音技法が Transposition の発展的処理をしたのに対して、O・Messiaen の固定化した旋法の限られた音の取り扱い極めて特徴的である。添加音をもつ多彩な和音を旋法として再組織し、かつ移調の限られた旋法として固定化したのである。

Modes A Transposition Limitées (以下 M・T・L と略記) I は C・Debussy の愛用した全音音階(EX・5~b)であり、2回の移調が可能である。M・T・L IIは減7の和音と同様3回の移調に限定される。この旋法は半音階の12の音を含む3種の減7の和音によって構成されている。(EX.8)

EXAMPLE 8



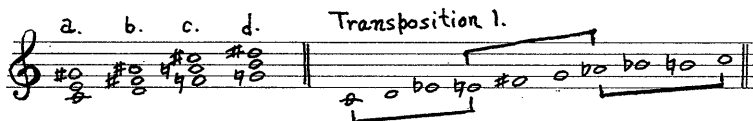


Transposition 1は EX.8 の a と b, Transposition 2 は b と c, Transposition 3 は c と a との結合によっている。従ってこの旋法は減7の和音や増4度添加音から導かれた旋法であり、従来の和音構造との密接な関係を保っている。

Preludes (1929年)の Cloches d'angoisse et larmes d'adieu, Les sons impalpables du rêve, Quatuor pour la fin du Temps (1941年) の Fouillis d'arcs en ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps にこの旋法が用いられている。(10)

M・T・LⅢ (EX.9) は4種の増5度の和音によって構成されている。

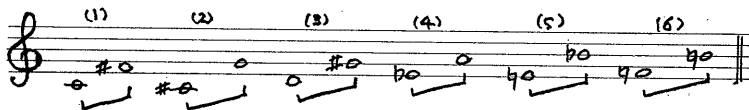
EXAMPLE 9



Transposition 1 は a と b と d, Transposition 2 は c と d と a, Transposition 3 は b と a と c, Transposition 4 は d と c と b とによる。Theme et variations にこの旋法の用例がある。

M・T・L IV, V, VI, VIIはそれぞれ増4度音程と同様に6回の移調の可能性を有し、増4度音程の種々な結合によって構成されている。(EX.10)

EXAMPLE 10



M・T・L IVは(1)(2)(3)(6)の4つの増4度音程により、M・T・L Vは(1)(2)(6)の3つの増4度音程、M・T・L IVは(1)(3)(5)(6)、M・T・L VIIは(1)(2)(3)(4)(6)である。

これら7つの M・T・L は非逆行形のリズムと並んで、O・Messiaen の重要な手法である。O・Messiaen 自身、「非移調性における調的遍在性の効果と非逆行性における運動の単一性（初めと終りが対称的なので、1つにとけ合う）の効果、これが、いわゆる《神学的な虹》をもたらす。これこそ私が築き上げ理論づけしようとする我が音楽語法のあろうと欲する所である」と説いている。(3)

M・T・L は多調性をもたないが、いくつかの調性に優位を与えたり、あるいは浮遊する調的印象を与えることも自由である。また、旋法それ自身の転調や、他の旋法への転旋などかな

り自由な活用が可能である。

12音技法の音列の厳格さに比較して、これらの旋法は柔軟であり、極めて個性的なものである。12音技法が音楽語法としての普遍性を持ち得ることがあるとしても、この7つの M・T・L は O・Messiaen の独自の創意によって生まれたものであって、彼自身の音楽的表現そのものであると云える。

2. リズム法

「Technique de mon Langage Musical」において述べられている O・Messiaen のリズムに関する基本的な問題は次の4つの項目に要約することができる。(3)

1. Personnages Rythmiques

2. La valeur ajoutée

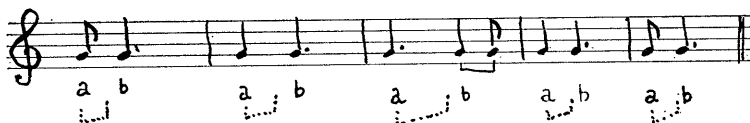
3. D'augmentation ou Diminution Dun Rythme

4. Les Rythmes non retrogradables

Personnages Rythmiques はインドのリズム《simhavikrédita》や《râgavardhana》から O・Messiaen が直観的に導き出したものである。O・Messiaen は Simhavikrédita (Ex. 11) のリズム処理 (a は漸増, 漸減し, b は不変である) が, I. Stravinsky の「Scare du Printemps」の Danse acrale(終曲191小節以下参照)に見られるとして引用し, Personnages Rythmiques として理論づけられている³⁾。

EXAMPLE 11

simhavikfedita



このParsonnages Rythmiques の原理には Personnages 即ち登場人物の性格的な3つの行為、即ち、(1)能動的な行為＝増加するリズム、(2)受動的な行為＝減少するリズム、(3)傍観的な行為＝不変のリズムによる新しいリズム的組織である。

O・Messiaen はリズム・パターンの持つ《持続時間》の変化、またはリズムを持つ数の変化に注意が向けられ、従来の音楽にあまり見られなかった奇数の計量も偶数のそれと同等の頻度で曲に現われる。このことは、拍子によるそのものの存在が極めて稀薄な状態になる。そこには強拍、弱拍の規則的な反復はなく、Syncopation もない。記譜する上で便宜的に小節線と拍子記号をもって書かれているが、事実上、音楽は従来の概念としての拍子感は失っており、各々の音符は拍子に縛られず自己の固有の持続を主張するのである²⁾。

《Musique atonale》によって調性が破壊されたと同じく、Parsonnages Rythmique によって伝統的な拍子概念は崩壊する結果となったのである。

O. Messiaen はインドのリズム《râgavardhana》から音価の拡大と縮少の新しい視野を開き《La Valse ajoutée》というリズム法を確立する。オルガン曲「La Nativité du Seigneur」(1935年)の Les Anges (EX. 12) はその用例を示す¹¹⁾。

EXAMPLE 12

La Nativité du Seigneur

Les Anges



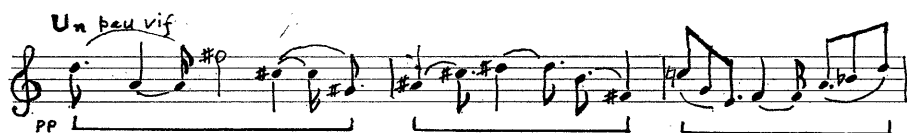
(+印は添加価値を示す)

添加価値は音のは持続の微少な量的変化から旋律の変化、フレーズの落下延長、添加和音とも関連してクライマックスを引き伸す場合など、様々な形で極めて効果的に用いられている。

Quatuor pour la fin du Temps(1941年)の Dasse du la fureur, pour les Sept trompettes では、この添加価値が非逆行リズム《Les Rythmiques non retrogradables》の形でその旋律が構成されている。(Ex. 13)¹⁰⁾

EXAMPLE 13

Quatuor pour la fin du Temps



《D'augmentation ou Diminution D'un Rythme》について O. Messiaen は一覧表を掲げている³⁾。拡大に関するものとして、(1)4分の1の価値の添加、(2)3分の1の価値の添加、(3)付点の添加(2分の1の添加)、(4)古典的な拡大(等価値の添加)、(5)2倍の価値の添加、(6)3倍の価値の添加、(7)4倍の価値の添加を挙げ、縮少に関するものとして、(1)5分の1の価値の除去、(2)4分の1の価値の除去、(3)付点の除去(3分の1の除去)、(4)古典的な縮少(2分の1の除去)、(5)3分の2の除去、(6)4分の3の除去、(7)5分の4の除去を挙げている。

La valeur ajoutée や不規則な拡大, 縮少, 逆行不可能なリズムの使用は, 初期の作品において $\langle 2 : 1 : 2 \rangle$ の割合の系列に基づき, 極めて整然とした比例での拡大, 縮少が行なわれている。Visions de l'Amen の Amen de la Création はその用例である。(Ex. 14)¹²⁾

EXAMPLE 14



これらのリズム法がリズム対位法として, Pédale Rythmique, Rythmique Canon, Rythmique Ostinata として楽曲構成の重要な機能を果すのである。

3. 音価の半音階法

《Gamme chromatique du Valeur》という術語は O. Messiaen によって初めて使われたと思われる。

初期の作品では, 「Préludes」(1929年)の Cloches d'angoisse et larmes d'adieu のぼう頭の低音, あるいは, 「La Nativité du Seigneur」の La Vierge et l'Enfant の中間部のの低音ペダルに部々的に現われるが, 「Poèmes pour Mi」(1939年)「Chants de Terre et de Ciel」(1938年)「Les corps glorieux」(1939年)の作品に至って, この音価の半音階法は, 漸次潜在的に発展される。概して, この時期の作品では, Rythmique Ostinata, Rythmique Canon, Rythmiques non rétrogradables は頻繁に現われるが, ほとんど有拍子音楽であり, 添加価値や不規則的な拡大を伴う程度であった。

O. Messiaen は「Vingt regards sur l'Enfant-Jésus」(1944年)に至って, Personnages Rythmiques の手段に Gamme chromatique du Valeur を意識的に加えようとした¹³⁾。

第11番の Première Communion de la Vierge, 第18番の Regard de l'Onction Terrible の冒頭, 特に Turangalila-Symphonie (1946年)において頻繁に多彩なリズム法が展開される。

Turangalila-Symphonie に見られる音価の半音階法の顕著な個所を分析することにする。

第5楽章 Joie du Song des Etoiles の Vif de plus en plus passionné, avec joyeux では, 非逆行リズムと Personnages Rythmiques と音価の半音階法とが結合して, 巧みに音楽を盛り上げている。その音価の配列は次の通りである。

$4 : 1 : 4$ $8 : 4 : 8$ 間 奏 $5 : 2 : 5$ $7 : 3 : 7$ 間 奏 $6 : 3 : 6$ $6 : 2 : 6$ 間 奏
 (a) (b) (c) (a) (b) (c) (a) (b) (c)

$\underbrace{7:4:7}_{\text{㉓}} \quad \underbrace{5:1:5}_{\text{㉔}} \quad \text{間奏}_{\text{㉕}}$

この音価のセリーの㉓系列は漸次拡大，㉔系列は漸次縮少の形態をとっている。

第7楽章の打楽器群によるガメラン風の経過部では（スコア226頁参照），トライアングルが15・13・3・4……の反復，ウッドブロックは12. 14. 1. 2. 7. 8. 16……，トルコ風小シンバルは5. 6. 9. 11. 10……，マラカスは4. 3. 13. 15……でトライアングルの逆行型，シナ風シンバルは10. 11. 9. 6. 5……でトルコ風小シンバルの逆行型，大太鼓は16. 8. 7. 2. 1. 14. 12でウッドブロックの逆行型により，完全なリズム・セリーを形成している。（EX. 15）

EXAMPLE 15

Turangalila II

第8楽章 *Développement de l'Amour* の曲首の音価セリーは（5. 7. 10. 7. 5）（4. 6. 9. 6. 4）（3. 5. 8. 5. 3）（2. 4. 7. 4. 省略）の配列をとり，（ ）書きの区分ごとに非逆行リズムを形成し，その進行に従って，16分音符1個ずつ減少し最後の2拍子は切り捨てられている。

第9楽章 *Turangalila III* は再帰のたびに拡大の型をとり，第10楽章 *Final* では，16分音符で3. 2. 1. 6連打，4. 3. 2. 1. 6連打，5. 4. 3. 2. 1. 6連打と次第に拡大して長大となりリズム・セリーを形成している¹⁴⁾。

Turungalila-Symphonie 以後、12部の混声合唱「Cing Rechants」(1948年) Modes de Valeurs et d'intensités」(1949年)「Neumes rythmiques」(1949年)によって《musique serielle》に到達するのである。

4. ミュジック・セリエール

Quatre Etudes de rythme (1949年), Messe de la Pentecôte (1950年) Livre d'orgue (1951年), Timbres Durées (musique concrète) (1952年) など, 1949年に入って, O・Messiaen は積極的にミュージック・セリエールの技法による作品を発表した。

Modes de Valeurs et d'Intensités の序文に O・Messiaen 自身の次のような記述がある⁴⁾。

「この作品には音の高さの mode (36個)と、音価の mode (24種類の持続)と、アタックの mode (12種類)と強度の mode (7つのニュアンスを含む)とが使用されている。作品は完全に mode に従って構成される。

アタック：

$>$	$!$	\cdot	$-$	\frown	\gtrsim	\gtrdot	\geq	$\overline{\dots}$	$\overset{sf}{>}$	$\overset{sf}{\gtrdot}$
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

(これに通常の指示のないアタックが加わるから総計12となる)

強度：

<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>
1	2	3	4	5	6	7

強度、音の高さについては次のようになる。即ち、mode は3つの Division に分割される。それらは12音からなる旋律のアンサンブルを形成し、それぞれ数オクターヴの音域に拡がりを持ち、また相互に交叉する同じ音名をもつ音は、いかなる場合にも、高さか、音価か強度が異なっている。

音価：

分割Ⅰ $\textcircled{1} \times 1 \sim \textcircled{1} \times 12$ ($\textcircled{1} \mid \textcircled{2} \mid \textcircled{3} \cdot \mid \textcircled{4} \mid \textcircled{5} \text{---} \textcircled{6}$ | etc)

分割Ⅱ $\textcircled{1} \times 1 \sim \textcircled{1} \times 12$ ($\textcircled{1} \mid \textcircled{2} \mid \textcircled{3} \mid \textcircled{4} \mid \textcircled{5} \mid \textcircled{6} \mid \textcircled{7} \mid \textcircled{8} \mid \textcircled{9} \mid \textcircled{10} \mid \textcircled{11} \mid \textcircled{12}$ | etc)分割Ⅲ $\beta \times 1 \sim \beta \times 12$ (β | β | β | β | β | β | etc)

全24の持続：

音価の mode :

The image displays three musical staves, labeled I, II, and III, representing different modes of pitch and dynamics. Each staff contains a sequence of notes with various dynamic markings (ppp, ff, f, mf, ff, f, mf, ff, pp, ff, p) and articulation marks (accents, slurs). The notes are written on a five-line staff with a treble clef. The first staff (I) starts with a key signature of one flat (B-flat). The second staff (II) starts with a key signature of one flat (B-flat). The third staff (III) starts with a key signature of one flat (B-flat). The notes are connected by slurs, indicating a continuous melodic line. The dynamics are indicated by letters below the notes: ppp, ff, f, mf, ff, f, mf, ff, pp, ff, p.

(Iの組は上声部に、IIの組は中声部に、IIIの組は下声部に使用される)

この Mode du valeurs et d'intensités の序文によって明らかなように、mode は音価と強度だけではなく、アタック、絶対音高が結合され各々の音はそれぞれ個有の強度、音高、音価、そしてアタックを保有し、それは不変であり、固定されたものである。例えば mode II の最初のGは必ず ff であり、音価は ♩ で、アタックは $>$ という固定したオブジェとして出現し、それ以外のいかなる属性をも附与されることはない。

この客観的なオブジェ化された音思考は、Musique concrète と極めて多くの類似点をもっていると言える。1952年に作曲された musique concrete 「Timbres=Durées」はこうした背景から生まれたものと考えられる。

Musique serielle の技法で、O・Messiaen の特徴と思われるものに Interversion (置換) がある。Ile de Feu II では、12の音価と音高、4種類のアタック、5種類の強度とをもった Total-Serie (EX. 16) をもち、10種の Interversion を用いている。この置換は全く抽象的

EXAMPLE 16

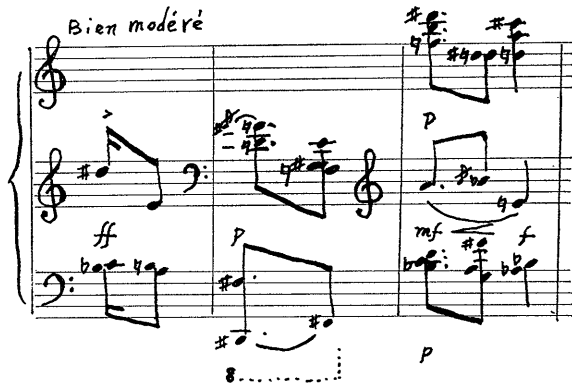
The image shows a musical staff with 12 notes, numbered 12 down to 1 from left to right. Each note has a dynamic marking below it: 12 (fff), 11 (ff), 10 (f), 9 (mf), 8 (mf), 7 (ff), 6 (ff), 5 (p), 4 (p), 3 (f), 2 (f), 1 (ff). The notes are connected by slurs, indicating a continuous melodic line. The staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

な数の序列ではあるが、全体に強い統一感と一貫性とを与えている。

この *Interversion* はさらに《 *Neumes Rythmiques* 》(曲名であるが、手法名として使われるようになった) へと発展的に取り扱われる。

「*Neumes Rythmiques* 」(1949年) (EX. 17) での用例は、若干個のリズムとハーモニーとを伴う音群 (Nemes) a, b, c……は、*Interversion* によって a, b, c, a, b, b, d, e……とかか、g, h, a, a, b, h', b, e……のように置換される。置換が個々の音の配列から音群の相互の置換として扱われているのである。

EXAMPLE 17



O. Messiaen は *Personnages Rythmiques* や、*La valeur ajoutée*, あるいは不規則的な拡大・縮小などによって非合理的音価 (*La valeur irrationnelle*) を派生し、必然的に無拍子音等 (*musique amesurée*) へと導いていったのである。

A. Schönberg によって《 *musique atonale* 》が12音技法へと進展したように、O. Messiaen は《 *Gamme chromatique de valeur* 》によって《 *musique amesurée* 》の中に秩序と法則をもたらし、さらに、音高や強度、アタックなどの諸要素をその組織の中に結合させ、いわゆる《 *musique serielle* 》の礎石を築いたのである。

(1975. 7. 15)

<参考文献>

- 1) Pierrette Marii ; Oliver Messiaen
- 2) 柴田南雄 ; O. Messiaen の音楽語法について。
- 3) Oliver Messiaen ; *Technique de mon Langage Musical*
- 4) Oliver Messiaen ; *Modes de Valeurs et d'Intensités*
- 5) Oliver Messiaen ; *Timbres=Durées*
- 6) Oliver Messiaen ; *Ile de Feu I, II*
- 7) Oliver Messiaen ; *Livre d'orgue*
- 8) Oliver Messiaen ; *Neumes rythmiques*

- 9) Oliver Messiaen ; Pòems pour Mi
- 10) Oliver Messiaen ; Quator pour la fin du Temps
- 11) Oliver Messiaen ; La Nativité du Seigneur
- 12) Oliver Messiaen ; Visions de l'Amen
- 13) Oliver Messiaen ; Vingt regards sur l'Enfant-Jésus
- 14) Oliver Messiaen ; Turangalila-Symphonie

〈備考〉文中の（ ）内の数字は文献番号を示す。